

Balázs Kerber

LA STORIA COME FANTASIA E PROIEZIONE: LUIGI PIRANDELLO E MIKLÓS SZENTKUTHY

La storia visuale

La storia può essere rappresentata come un'isola? Come uno spazio collettivo delle immagini mentali dell'uomo? In questo caso la storia è un tipo di mito, con tutte le caratteristiche umane comuni, ma con molti elementi variabili e casuali. In questa isola mitica le singole epoche, le azioni concrete sono solo maschere di una natura profonda e immutabile, e la storia è come una grande creatura. "Storia-animale"¹, come dice Szentkuthy nel suo romanzo, nel *Cicero vándorévei*². I desideri dell'uomo non cambiano, anche se vive in diverse civiltà e culture. Cioè la storia è un mito del nostro mondo interiore, quasi della nostra coscienza. Forse proprio per questo è nata l'idea di creare un'immagine astratta dell'umanità, di mescolare tempi, abitudini e miti per scoprire e conoscere quest'unica natura.

In questa interpretazione della storia umana gli eventi ed i personaggi concreti non sono importanti, perché l'umanità, o per meglio dire, l'immaginario umano si presenta come un flusso di visioni, come una formazione delle cose che nel senso generale sono indescrivibili. La notte serve come "punto di ritrovo" per questi miti e fantasmi, perché già dal Romanticismo simboleggia la liberazione della mente dalle fatiche (o anche dalle sue categorie più rigide).³

La modernità cominciava a rappresentare la storia come una totalità del mondo interiore, come il movimento dei nostri sentimenti, del nostro spirito. La massa delle immagini e dei fantasmi, i frammenti dei miti creano un terreno conosciuto e nello stesso tempo abbastanza sconosciuto, quasi magico per il lettore.

¹ Traduzione propria per "történelem-állat" in Szentkuthy Miklós, *Cicero vándorévei* [Gli anni del pellegrinaggio di Cicerone], Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1990. p. 326.

² *Gli anni del pellegrinaggio di Cicerone* (traduzione propria per il titolo originale del romanzo ungherese di Szentkuthy Miklós). Vedi: Szentkuthy Miklós, *Cicero vándorévei*, op. cit., p. 389.

³ Vedi in Umberto Artioli, *L'officina segreta di Pirandello*, Laterza, Bari, 1989. p. 95.

Ne *I giganti della montagna*⁴ appare il simbolo dell'isolamento, la villa chiamata "La Scalogna"⁵. La villa rende possibile la formazione dei fantasmi e delle favole, e questo processo è controllato da Cotrone, il mago, uno dei protagonisti del dramma.

La Scalogna è un terreno immaginario, ma anche storico nel senso che contiene frammenti e simboli dell'immaginario umano, creando una serie di figure e di immagini, utilizzando la nostra coscienza collettiva.

Ma inoltre a questo, la villa non è un mondo "chiuso" o "completo", perché La Scalogna è circondata da una società ostile, da una certa storia umana. Ma anche questa storia è mistica e sfumata. Non sappiamo molto né dei giganti, né del paese misterioso, in cui pensano di abbattere il teatro per costruire uno stadio. Sentiamo solo quest'aria abbastanza minacciosa, il pericolo del mondo esteriore, di cui hanno paura i personaggi del dramma. La fluttuazione dei fantasmi e la visione astratta dell'immaginazione sono i contrari della civiltà violenta, che non sopporta né l'arte, né la cultura.

La Scalogna è un luogo simbolico ma anche pacifico della storia. Sotto la superficie inquieta si nasconde una strana gioia della creatività e una percezione culturale.

Ma proprio perché La Scalogna è un tipo di totalità, una massa degli elementi casuali e variabili, gli scalognati non credono "veramente" in nessuna religione o cultura. La villa raccoglie solo e usa i diversi elementi dell'immaginario, proprio come un arsenale. Ed il motivo dell'arsenale appare testualmente nel dramma, come l'"arsenale delle apparizioni"⁶, una stanza della villa, in cui scene ed immagini cambiano velocemente.

Le forme mutano continuamente, come se non fosse importante il risultato, il "prodotto" dell'immaginazione, ma la creazione, la "produzione" stessa. Anzi, un carattere immutabile, un corpo fermo può essere già il segno della morte. "Guai a chi si vede nel suo corpo e nel suo nome."⁷ – dice il mago di Pirandello. Forse la produzione continua esprime la paura del mondo esteriore, o può significare anche la liberazione dalla routine quotidiana. In una scena

⁴ Luigi Pirandello, *I giganti della montagna* in Luigi Pirandello, *Maschere Nude* (a cura di Alessandro d'Amico e Alessandro Tinterri) Vol. IV., I Meridiani – Opere di Luigi Pirandello (ed.: Giovanni Macchia), Mondadori, Milano, 2007. pp. 843-910.

⁵ Vedi: ivi p. 845.

⁶ Vedi: ivi p. 887.

⁷ Ivi p. 885.

del dramma Cotrone parla di questa creazione intensa e in parte autoironica: "Facciamo i fantasmi. Tutti quelli che ci passano per la mente. Alcuni sono obbligati."⁸ O quasi all'inizio del dramma: "Su, svegli, immaginazione! Non mi vorrete mica diventar ragionevoli!"⁹ In queste parole si presenta l'esigenza della creazione continua, anzi la natura "autoinduttiva" della creazione, ma anche la possibilità della parodia: forse l'isola simbolica è un tipo di evasione dalla ragione, dal mondo esteriore, e cioè in parte anche dai conflitti, dai problemi?

In un altro momento Cotrone parla più esplicitamente della forza dell'immaginazione e della creazione, e sottolinea la detta importanza della "produzione" stessa: "A noi basta immaginare, e subito le immagini si fanno vive da sé. Basta che una cosa sia in noi ben viva, e si rappresenta da sé, per virtù spontanea della sua stessa vita. È il libero avvento d'ogni nascita necessaria. [...] E il miracolo vero non sarà mai la rappresentazione, creda, sarà sempre la fantasia del poeta in cui quei personaggi son nati..."¹⁰

Adesso possiamo interpretare l'arsenale delle apparizioni come una metafora pirandelliana per la fantasia artistica, per la forza che crea sempre nuove forme. La storia, le forme umane sono soprattutto prodotti visuali.

Miklós Szentkuthy (1908–1988), rappresentante importante del modernismo ungherese, ha un concetto della storia abbastanza simile a quello di Pirandello, e la fantasia anche per lui è un certo tipo di "officina"¹¹, in cui diverse idee si formano spontaneamente, per il suo stesso funzionamento. La storia anche nelle opere di Szentkuthy ha un carattere mitico e simbolico. I personaggi di Szentkuthy simboleggiano spesso figure della mitologia greca e romana, o archetipi diversi. Anzi, l'arsenale delle apparizioni per Szentkuthy è soprattutto un arsenale storico: i tempi diversi, le epoche si mescolano, la storia diventa veramente una creatura strana con anacronismi. Secondo Fekete J. József "lo spazio del romanzo [di Szentkuthy] è una grandissima piscina"¹² in cui figure e motivi fluttuano. Un'epoca può contenere l'altra, i tempi s'incontrano.

⁸ *Ibidem.*

⁹ Ivi p. 849.

¹⁰ Ivi p. 904.

¹¹ Vedi il libro di Artioli (*L'officina segreta di Pirandello, op. cit.*).

¹² Traduzione propria per: "A regénytér hatalmas medence" in Fekete J. József, *Identitás és tautológia* in Fekete J. József, *Széljegyzetek Szentkuthyhoz – Körbejár, egyre kitaposottabb utakon Szentkuthy Miklós regényeiben*, Jugoszláviai Magyar Művelődési Társaság, Újvidék, 1998. p. 7.

Il suo romanzo, *Fejezet a szerelemről*¹³ (1936), ambientato nel medioevo in una città italiana non nominata, rappresenta principalmente le avventure e i pensieri del sindaco della città che ha problemi intellettuali e politici. Come la compagnia di Ilse e gli scalognati ne *I giganti della montagna*, il mondo interiore del sindaco è circondato da forze potenti e ostili. Il papa muore, ed i soldati dell'imperatore si avvicinano per uccidere i cittadini. Ma il contesto (pseudo) storico non è molto elaborato, è più importante l'atmosfera e la rappresentazione della paura. Il lettore può seguire soprattutto le riflessioni del sindaco, le sue idee dell'amore, delle differenze tra politica e vita privata, della natura del matrimonio, e generalmente della filosofia. È quasi un personaggio moderno in un ambiente medievale, che conosce i frammenti di Empedocle, e sembra conoscere anche la filosofia moderna. Nell'interpretazione del sindaco la vita – e questa è la sua osservazione più importante – non è omogenea, anzi gli ambienti diversi dell'esperienza umana sono incompatibili. La storia nel romanzo sembra avere lo scopo di sconvolgere, di imbrogliare il tempo lineare e uniforme dell'orologio.¹⁴ La vita privata, segreta e chiusa, coesiste con la diplomazia e con le battaglie, e le alghe marittime coesistono con i cambiamenti veloci della società. Sembra che l'amore, la vita degli amanti sia proprio contro la storia, contro il tempo degli imperatori e delle lotte. Con le parole di Szigeti Csaba "ogni amore quasi cade dalla storia"¹⁵.

Come nel dramma di Pirandello, il mondo interiore ed il mondo esteriore si affrontano, ma la mente del sindaco sembra essere uno spazio collettivo mitico, e anche gli altri personaggi del romanzo sembrano essere personificazioni di figure mitiche, di ideali ed archetipi. La narrazione del romanzo è molto visuale: il narratore usa immagini strane, metafore barocche per farci percepire l'atmosfera grottesca di questo mondo pseudo-medievale. La storia si presenta come una scena assurda e burlesca. La mente del sindaco, come la Scalogna di Pirandello, è un nascondiglio e contemporaneamente un'officina artistica che conserva la cultura e la storia.

¹³ *Capitolo dell'Amore* (traduzione propria per il titolo originale del romanzo ungherese di Szentkuthy Miklós). Vedi: Szentkuthy Miklós, *Fejezet a szerelemről*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1984. p. 404.

¹⁴ Vedi in: Szentkuthy Miklós, *Fejezet a szerelemről*, op. cit., p. 112. e in: Szigeti Csaba, *A történelem esszencializmusáról regényekben*, ÚjNautilus, 30. 01. 2011. <http://ujnautilus.info/a-tortenelem-esszencializmusarol-regenyekben/3> [ultima consultazione: 26. 09. 2017.]

¹⁵ Traduzione propria per "minden szerelem mintegy kiesik a történelemből" in Szigeti Csaba, *A történelem esszencializmusáról regényekben*, op. cit. <http://ujnautilus.info/a-tortenelem-esszencializmusarol-regenyekben/2> [ultima consultazione: 26. 09. 2017.]

Creare il proprio spazio

L'interpretazione della storia come spazio collettivo è anche un tipo di rifugio. Creare teorie, modelli ed immagini, con altre parole, significa la creazione di un mondo proprio, separato dalla vita esteriore. Nonostante Pirandello e Szentkuthy – con il motivo della villa notturna e con le riflessioni del sindaco – tentino in un certo senso di rappresentare una “realtà” più profonda, i personaggi delle loro opere devono affrontare le categorie e le forme più rigide della società che li circonda.

Forse per questo la narrazione o la struttura deve essere in una volta chiusa e aperta. Aperta per le associazioni e per i pensieri, ma sempre chiusa in se stessa, in un mondo soprattutto mentale. L'opera deve funzionare come un'arsenale, che libera il lettore e feconda la fantasia, ma questa liberazione purtroppo porta con sé la paura.

L'opera letteraria in questa concezione è anche un mezzo per elaborare una vita alternativa, ma anche una formazione minacciata. Cotrone è mago, ma solo la Scalogna è il suo regno.

Il pensiero e la forza creativa del mago-artista possono essere onnipotenti ma solo dentro i loro limiti. Cotrone stesso definisce la notte come il “regno nostro”¹⁶. Possiamo creare la nostra storia, la nostra propria visione – che può essere anche più ricca della storia normale, quotidiana – ma tra la gente, nei giochi del potere siamo deboli e indifesi come tutti. Dall'altra parte la notte ci offre la possibilità di essere veri creatori, “maghi”, che controllano e ricostruiscono quello che vogliono.

Sia Cotrone che il sindaco di Szentkuthy sono “maghi moderni” nel senso che la modernità (e anche il Romanticismo in un modo diverso) – contrariamente a molte epoche e stili precedenti – considerava più importante la genesi della mimesi. Cotrone quando crea visioni con la sua immaginazione e quando il sindaco sta pensando e riflettendo, tentano di ricreare gli oggetti con le loro idee.

I parlanti o i narratori di Pirandello e di Szentkuthy sono attratti dai contrasti. I personaggi de *I giganti della montagna* o il sindaco del *Fejezet a szerelemről* (*Capitolo dell'Amore*) sono più “vivi” della gente quotidiana, perché hanno la possibilità di immaginare e creare, ma non “vivono” così come gli altri. Anche se il sindaco è costretto a partecipare alle lotte politiche ed agli eventi diplomatici e “storici” del suo tempo, sembra una persona triste e riservata, che soffre dei suoi pensieri e dei suoi dubbi.

¹⁶ Luigi Pirandello, *I giganti della montagna*, op. cit., p. 849.

La liberazione, offerta dalla notte, significa anche perdita. Secondo Artioli la "presa di coscienza"¹⁷ verso cui Ilse è avviata nel dramma, "è, in realtà, una rinuncia alla coscienza (e ai suoi severi protocolli: il dovere e la missione)".¹⁸

Gli scalognati s'immergono nell'"infinito ch'è negli uomini"¹⁹, nei sentimenti, nell'amore, nelle esperienze interiori, ma nello stesso tempo perdono l'abilità di esistere nel mondo esteriore. Perdono la loro coscienza nel senso che vivono in uno spazio astratto, in una rappresentazione delle cose sconosciute alla lingua normale.

Nell'interpretazione di Cotrone la lingua quotidiana simboleggia le categorie stabili contrarie all'"infinito". Il "dovere" menzionato da Artioli è anche un fenomeno della vita razionale con idee concrete e unità chiuse. Anche la "coscienza" in sé significa stabilità, significa l'essere in uno stato determinato. Le circostanze sono "narrabili", ma i "fantasmi"²⁰ e l'"invisibile"²¹ no.

Fekete J. József sottolinea in relazione al *Prae*, famoso romanzo di Szentkuthy, che "presso la realtà costretta entro limiti logici, il *PRAE* ci fa intravedere i contorni di una realtà oltre la logica."²² Le idee logiche "abbiano a ombre"²³ con le parole di Pirandello.

Come nell'infinito di Cotrone elementi diversi di diversi miti e di culture diverse fluttuano, anche nello spazio dei romanzi di Szentkuthy "si muovono" e variano le diverse teorie. E come nelle didascalie molto dettagliate di Pirandello ne *I giganti* la descrizione precisa si mescola con gli strani effetti visivi, così nel caso di Szentkuthy si alternano le teorie intellettuali e la gioia della materia "pura"; la visione tra veglia e sogno.

Creando mondi propri, creando isole magiche Pirandello e Szentkuthy provano a scoprire le zone oscure della mente, di solito evitate dalle parole.

¹⁷ Umberto Artioli, *L'officina segreta di Pirandello*, op. cit., p. 97.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Luigi Pirandello, *I giganti della montagna*, op. cit., p. 874.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² Traduzione propria per, "A logikai keretekbe kényszerített valóság mellett egy logikán kívüli valóság körvonalait sejteti meg a *PRAE*." in Fekete J. József, *Identitás és tautológia* in Fekete J. József, *Széljegyzetek Szentkuthyhoz – Körbejárt, egyre kitaposottabb utakon Szentkuthy Miklós regényeiben*, op. cit., p. 8.

²³ Citazione inesatta. Vedi: Luigi Pirandello, *I giganti della montagna*, op. cit., p. 901.

La percezione

Influenzato dall'idea di Gabriel Séailles,²⁴ che la nostra percezione, il nostro stato d'animo trasformino l'aspetto degli oggetti, Pirandello rappresenta spesso il mutamento delle scene e delle figure. Ne *I giganti della montagna* possiamo vedere la processione di personaggi e di motivi quasi barocchi. Il simbolo principale del cambiamento è il detto arsenale delle apparizioni. Cotrone sembra una personificazione della percezione libera, che considera l'immaginazione l'attività più importante. Il mago non si interessa delle "verità stabilizzate" dal pensiero quotidiano, ma si interessa delle sue passioni intellettuali e spirituali, cioè trasforma il mondo, trasforma ogni visione liberamente. I personaggi spesso non "appaiono", le scene non "si svolgono", ma è Cotrone che li immagina ed inventa. "Nuda, sciocco!"²⁵ – grida il mago, quando Quaquò gli dice che la donna (Ilse) non gli è parsa nuda. Claudio Vicentini menziona in relazione al dramma il "mondo del libero movimento fantastico",²⁶ e questa è una parafrasi di una parte importante dell'*Umorismo* (e dell'*Arte e scienza*),²⁷ in cui Pirandello definisce il pensiero artistico. Il "libero movimento della vita interiore"²⁸ sembra una descrizione teoretica dell'atmosfera dell'ultimo dramma incompiuto.

Il concetto della vita interiore rievoca anche il motivo del mondo autonomo, dello spazio proprio dell'artista. L'arte si presenta come il processo della mente, come unità (isola) e "infinito".²⁹ Anzi l'affermazione di Pirandello che la vita interiore "organa le idee e le immagini in una forma armoniosa di cui tutti gli elementi han corrispondenza tra loro e con l'idea-madre che le coordina"³⁰ richiama le dette idee di Séailles degli aspetti variabili delle cose. La relazione tra le immagini e l'idea-madre assomiglia molto alla dualità degli oggetti e degli

²⁴ Vedi in: Claudio Vicentini, *L'estetica di Pirandello*, Mursia, Milano, 1970. pp. 30-31. Vicentini cita Gabriel Séailles, *Essai sur le génie dans l'art*, Alcan, Parigi, 1883., e fa riferimento alle ricerche di Gösta Andersson (Gösta Andersson, *Arte e teoria: studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, Almqvist och Wiksell, Stockholm, 1966. pp. 142., 154-174.).

²⁵ Luigi Pirandello, *I giganti della montagna*, op. cit., p. 849.

²⁶ Claudio Vicentini, *L'estetica di Pirandello*, op. cit., p. 233.

²⁷ Vedi in: Luigi Pirandello, *L'umorismo* in Luigi Pirandello, *Saggi e interventi*, I Meridiani, *Opere di Luigi Pirandello*, Mondadori, Milano, 2006. (a cura di Ferdinando Taviani), p. 910., e in Luigi Pirandello, *Arte e scienza* in Luigi Pirandello, *Saggi e interventi*, op. cit., p. 616.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Luigi Pirandello, *I giganti della montagna*, op. cit., p. 874.

³⁰ Luigi Pirandello, *L'umorismo*, op. cit., p. 910., e Luigi Pirandello, *Arte e scienza*, op. cit., p. 616.

aspetti. Il centro è l'idea-madre con cui tutti gli elementi hanno corrispondenza: è quasi l'oggetto circondato dalle immagini soggettive. I diversi aspetti creano un mosaico, moltiplicando le identità e le unità. Cioè un'immagine o un'idea di un oggetto coesiste con tante altre forme possibili, creando complessi dagli individui o dalle idee singole. Ilse può essere una "regina spodestata"³¹ nella visione di Cotrone, perché il mago è il creatore, è la sua immaginazione che importa. Non esiste un aspetto "determinato" di Ilse, cioè Cotrone non può sbagliare. Il personaggio di Ilse è un complesso di forme e di motivi che cambiano secondo le idee.

Forse il sentimento barocco degli aspetti variabili e del mutamento stesso fa risultare le scene velocissime nell'arsenale delle apparizioni. Le didascalie ci presentano un mondo vibrante con molti colori e con spazi labirintici. L'aspetto barocco si mostra soprattutto nell'intensità di questi cambiamenti, nella forza delle immagini. La produzione continua dei fantasmi nella Scalogna serve per conservare lo stato instabile degli elementi, la possibilità degli aspetti diversi, che in questo modo possono ricrearsi sempre di nuovo.

La liberazione della notte e la perdita delle categorie quotidiane è anche una concezione che in altre forme appare già nell'*Umorismo*. Il concetto del flusso³² può equivalere alla creazione notturna, perché la teoria di Pirandello considera la vita un processo in realtà indistinto, costretto artificialmente a forme soltanto dall'uomo. Ma il mondo di Cotrone ricrea il flusso "vero", ricrea il libero movimento. Gli abitanti della villa, invece di vivere nella coscienza caratterizzata dalla luce e dai contorni, ritornano ad uno stato indiviso.

Anche la tensione dei romanzi di Szentkuthy deriva da questo stato vibrante e indistinto. Szentkuthy spesso gioca con il linguaggio filosofico, usando elementi e concetti di diverse teorie, ma il testo stesso dimostra sempre in qualche modo la non validità di queste teorie, e proprio il tono teoretico comincia a dissolvere le unità stabili per creare la sensazione del flusso. Il linguaggio di Szentkuthy è in un certo senso un linguaggio pseudo-filosofico, non solo perché beffa comicamente le strutture rigide dei grandi filosofi europei, ma perché lo scopo di questo linguaggio è proprio il contrario di quello del modo di parlare filosofico. Mentre la filosofia prova ad "arrestare"³³ la vita, il tono teoretico di

³¹ Luigi Pirandello, *I giganti della montagna*, op. cit., p. 849.

³² Vedi in: Luigi Pirandello, *L'umorismo*, op. cit., p. 938., e in Claudio Vicentini, *L'estetica di Pirandello*, op. cit., p. 47.

³³ Vedi in: Luigi Pirandello, *L'umorismo*, op. cit., p. 938.

Szentkuthy prova a svelare l'impossibilità di questa categorizzazione. La teoria astratta mostra proprio la vivacità ed inafferrabilità del mondo. È la teoria che può aprire meglio l'esperienza "pura".

Come Cotrone sottolinea l'importanza e la superiorità dell'immaginazione, anche i parlanti di Szentkuthy hanno sempre la gioia di creare cose che gli altri non osano immaginare. Nella parte già citata de *I giganti*, in cui Cotrone immagina Ilse, il mago dice: "Su un carretto di fieno, una donna nuda, coi seni all'aria e i capelli rossi sparsi come un sangue di tragedia!"³⁴ Cotrone inventa la storia completa, gli basta solo un'impressione veloce. Nel romanzo giovanile di Szentkuthy, il *Barokk Róbert*³⁵ il protagonista Roberto – narratore del romanzo – parla di un giorno di scuola: "Durante la lezione di latino mi consolavo nella noia dolente facendo danzare figure interessanti di ogni specie nella mia testa ed ero contento che il professore non ne avesse idea".³⁶ Il mondo esteriore anche in questo contesto appare come un potere ostile a cui si deve resistere con la forza dell'immaginazione, con la gioia della creazione. Anche l'ambiente è simbolico: lo studente deve affrontare la severità ed i tempi fissi della scuola, mentre la sua fantasia è un flusso, è indistinta, e nella sua testa fluttuano le immagini.

Sembra che sia nell'interpretazione di Pirandello che in quella di Szentkuthy il flusso rompa le forme, la visione rompa la lingua. Al di là del mondo logico cresce una vita più intensa.

Due pensatori "astorici"

In un suo saggio³⁷ Lucia Massi analizza il concetto della storia di Pirandello, e cita un'intervista di Romano Drioli con l'autore in cui il drammaturgo si definisce come un pensatore "astorico": "Io sono un astorico. [...] L'Umanità è tutta quanta in noi, senza sopravvivenze, ma è presente nel nostro spirito che vince le

³⁴ Luigi Pirandello, *I giganti della montagna*, op. cit., p. 849.

³⁵ Roberto Barocco (traduzione propria per il titolo originale del romanzo ungherese di Szentkuthy Miklós). Vedi: Szentkuthy Miklós, *Barokk Róbert*, Magvető, Budapest, 2001. p. 346.

³⁶ Traduzione propria per "Latinóra alatt avval vigasztalódtam a fájós unalomban, hogy mindenfélre érdekes figurát táncoltattam a fejemben, és örültem neki, hogy a tanár úrnak minderről fogalma sincsen." in Szentkuthy Miklós, *Barokk Róbert*, op. cit., p. 17.

³⁷ Massi, Lucia, *Pirandello's Theory of "Modern Myths"* in *The Yearbook of The British Pirandello Society* in Vol. VI. (1986) pp. 1-18.

distanze del tempo e dello spazio.”³⁸ Cioè lo spirito, che Cotrone definisce ne *I giganti* come l’infinito, è immutabile, e caratterizza ogni epoca umana. La storia è in noi stessi, perché portiamo con noi i sentimenti ed i bisogni eterni dell’uomo.

Per questo la storia può essere rappresentata come un’isola, e per questo la Scalogna può essere un modello del mondo interiore, dello spazio mitico e collettivo. Invece degli eventi storici le opere di Pirandello e di Szentkuthy rappresentano il flusso della storia, lo spirito indistinto delle azioni umane. In ogni personaggio si nasconde un archetipo mitologico. Szentkuthy nel suo libro autobiografico (scritto sulla base di un’intervista), nel *Frivolitások és hitvallások*³⁹ parla del suo concetto di storia in relazione al *Capitolo dell’Amore*: “La storia è la mia mitologia! [...] poiché i personaggi storici sono simboli *eterni* che hanno luogo in ogni tempo, sono i simboli dell’amore eterno, della guerra eterna e della morte eterna”.⁴⁰ Szentkuthy menziona più sopra⁴¹ che i personaggi storici hanno lo stesso ruolo nel romanzo che hanno gli dei della mitologia greca nelle opere degli scrittori medievali, rinascimentali o barocchi. La storia è uno spazio eterno-mitologico anche per Szentkuthy, in cui le diverse figure portano con sé lo spirito dell’Umanità stessa, personificando continuamente gli “dei antichi”, cioè gli archetipi più noti.

Il *Capitolo dell’Amore* (*Fejezet a szerelemről*) ed *I giganti della montagna* sono opere paradossali: cercano di mostrare il flusso della vita (l’impossibilità delle forme), ma lo rappresentano con forme mitologiche, eterne. Le forme archetipiche sostituiscono le categorie logiche. In questa interpretazione la storia non è altro che un mazzo di carte da cui si può estrarre qualsiasi carta con qualsiasi disegno, perché i simboli significano sempre lo stesso. Anche gli anacronismi sono validi, perché in qualche modo tutte le idee erano presenti in ogni epoca (in qualche forma). La storia è un gioco con elementi sostituibili e sempre nuovi.

³⁸ Lucia Massi cita Romano Drioli, *La nuova colonia e Lazzaro: i nuovi lavori di Pirandello nel pensiero dell'autore*, *Gazzetta del popolo*, 12.06.1926. in Lucia Massi, *Pirandello's Theory of "Modern Myths"*, *op. cit.*, p. 3.

³⁹ *Lascivie e confessioni di fede* (traduzione propria per il titolo originale del libro di Szentkuthy Miklós). Vedi: Szentkuthy Miklós, *Frivolitások és hitvallások*, Magvető, Budapest, 1988. (sulla base della registrazione di Kabdebó Lóránt, a cura di Tompa Mária), p. 687.

⁴⁰ Traduzione propria per “Nekem a história a mitológiám! [...] hiszen a történelmi figurák örök, minden időben előforduló szimbólumok, az örök szerelem, az örök háború, az örök halál jelképei.” in Szentkuthy Miklós, *Frivolitások és hitvallások*, *op. cit.*, p. 400.

⁴¹ *Ibidem*.

L'isola mitica

La storia "astorica" è un nascondiglio dell'intellettuale o è proprio la scoperta della natura giocosa della storia? Il mago è sia prigioniero che creatore, che vive dentro il flusso, ma deve esprimere le sue esperienze con il mezzo dubbioso della lingua, deve esprimere una natura indistinta con categorie e forme "eteree". La storia può essere un "repertorio" (cioè una scelta libera tra i diversi elementi)⁴², un gioco, ma solo se noi siamo i creatori, solo se parliamo di un castello, di una villa mitica, di uno spazio magico-collettivo, in cui vivono i dei antichi o le sue personificazioni. Nell'interpretazione di Szentkuthy anche il cosiddetto mondo esteriore ha un carattere mitico, perché i personaggi storici sono simboli. Ma la minaccia del potere in qualche modo inganna sempre la tranquillità mitologica della mente. Possiamo dire che il flusso "inganna" la rappresentazione del flusso. Da questi vivi paradossi, da queste sfumature nasce l'immagine vibrante dell'opera, la transizione tra visione e linguaggio. Le opere di Pirandello e di Szentkuthy cercano di darci la possibilità di avere una sensazione "originale" delle scene e delle immagini, di vedere oltre i limiti fissati dai contorni. Tentano di farci percepire proprio la visione autonoma, proprio il flusso generale della vita senza le categorie artificiali. Cercano di trasmettere gli elementi visivi in modo da afferrare quello che si percepisce come inafferrabile. Analizzando le opere dei due autori scopriamo lentamente questo problema veramente importante della modernità.

BIBLIOGRAFIA

Alonge, R.

Pirandello tra realismo e mistificazione, Guida, Napoli, 1977. p. 330.

Andersson, G.

Arte e teoria: studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello, Almquist och Wiksell, Stockholm, 1966. p. 250.

⁴² Vedi in: Szentkuthy Miklós, *Pendragon és XIII. Apolló* (traduzione propria: *Pendragon e Apollo XIII*), Magvető, Budapest, 2017. p. 37.

Artioli, U.

L'officina segreta di Pirandello, Laterza, Bari, 1989. p. 210.

Fekete J., J.

Széljegyzetek Szentkuthyhoz – Körbejárt, egyre kitaposottabb utakon
Szentkuthy Miklós regényeiben, Jugoszláviai Magyar Művelődési Társaság,
 Újvidék, 1998. p. 153.

Fried, I.

I giganti della montagna di Luigi Pirandello in *Nuova Corvina*, N. 1 (1993.) pp.
 63-73.

Őexcellenciája kívánságára – Színház, kultúra és politika a fasizmus
Olaszországában, L'Harmattan, Budapest, 2016. p. 366.

Luperini, R.

Pirandello, Laterza, Roma–Bari, 2008. p. 213.

Massi, L.

Pirandello's Theory of "Modern Myths" in *The Yearbook of The British Pirandello*
Society in Vol. VI. (1986) pp. 1-18.

Molnár, M.

Napló és regény Szentkuthy Miklós műveiben, Hamvas Intézet, Budapest, 2003.
 p. 139.

Nagy, P.

Az elérhetetlen szöveg (Prae-palimpszeszt), Anonymus, Budapest, 1999. p. 177.

Petronio, G.

Le novelle "surrealistiche" di Pirandello in *Le novelle di Luigi Pirandello*, Edizioni
 del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento, 1980. (a cura di
 Stefano Milioto) pp. 211-227.

Pirandello, L.

Arte e scienza in Luigi Pirandello, *Saggi e interventi*, I Meridiani, *Opere di Luigi*
Pirandello, Mondadori, Milano, 2006. (a cura di Ferdinando Taviani), pp.
 585-774.

I giganti della montagna in Luigi Pirandello, *Maschere Nude* (a cura di Alessandro d'Amico e Alessandro Tinterri) Vol. IV., I Meridiani – Opere di Luigi Pirandello (ed.: Giovanni Macchia), Mondadori, Milano, 2007. pp. 843-910.

L'umorismo in Luigi Pirandello, *Saggi e interventi*, I Meridiani, Opere di Luigi Pirandello, Mondadori, Milano, 2006. (a cura di Ferdinando Taviani), pp. 775-948.

Rössner, M.

Aspetti della "coscienza mitica" nelle novelle di Pirandello, in *Le novelle di Luigi Pirandello*, Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento, 1980. (a cura di Stefano Milioto) pp. 239-251.

Rugási, Gy.

Szent Orpheus arcképe, József Attila Kör – Pesti Szalon Könyvkiadó, Budapest, 1992. p. 148.

Szentkuthy, M.

Barokk Róbert [Roberto Barocco], Magvető, Budapest, 2001. p. 346.

Cicero vándorévei [Gli anni del pellegrinaggio di Cicerone], Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1990. p. 389.

Fejezet a szerelemről [Capitolo dell'Amore], Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1984. p. 404.

Frivolitások és hitvallások [Lascivie e confessioni di fede], Magvető, Budapest, 1988. (sulla base della registrazione di Kabdebó Lóránt, a cura di Tompa Mária), p. 687.

Szigeti, Cs.

A történelem esszencializmusáról regényekben, ÚjNautilus, 30. 01. 2011.

<http://ujnautilus.info/a-tortenelem-esszencializmusarol-regenyekben/2>
[ultima consultazione: 26. 09. 2017.]

<http://ujnautilus.info/a-tortenelem-esszencializmusarol-regenyekben/3>
[ultima consultazione: 26. 09. 2017.]

Vicentini, C.

L'estetica di Pirandello, Mursia, Milano, 1970. p. 262.